

IDEAS SOBRE EL SONETO DE JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE

ALEJANDRO SALGADO

Resumen: La producción poética del sevillano José María Blanco White es exigua pero rebosante de calidad literaria. Dentro de su corpus poético destacan sobremedida los sonetos que compuso: tres en inglés y cuatro en castellano, además de una traducción al inglés de un soneto castellano de su coetáneo Joaquín Lorenzo Villanueva. En el siguiente artículo pretendemos realizar un acercamiento a las ideas que sobre este molde poético tenía el poeta hispalense.

Palabras clave: soneto isabelino, soneto spenseriano, pentámetro yámbico, rima.

Abstract: The poetic production of Sevillean José María White White is small but full of literary quality. Within his poetic corpus the sonnets stand out: three in English and four in Spanish, apart from an English translation of a Spanish sonnet of its contemporary Joaquín Lorenzo Villanueva. In this work we will try to approach the ideas of Blanco White about this poetic pattern.

Key Words: Elizabethan sonnet, Spenserian sonnet, iambic pentameter, rhyme.

EL nombre de José María Blanco White (1775-1841) no suele ser incluido entre los grandes sonetistas en lengua castellana; no sucede así en lengua inglesa, gracias a su poema “Night and Death”, elevado por Samuel T. Coleridge (1772-1834) a la categoría de sublime. En cambio, el poeta hispalense compuso magníficos sonetos tanto en su lengua nativa, el castellano, como en su lengua de adopción y de remotos antepasados, el inglés, mostrándose siempre como un ferviente admirador y defensor de este molde métrico, como se verá a lo largo de este artículo.

Ya desde sus primeros años de formación, junto a otros insignes poetas sevillanos en la Academia Particular de Letras Humanas, Blanco se acostumbró a la lectura de tan excelso modelo con los ejemplos que le ofrecían poetas como Garcilaso, Góngora o Quevedo. El divino Fernando de Herrera (1534-1597), verdadero referente teórico de la Academia, promulgaba en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) que «es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española»¹. No obstante, a renglón seguido, recalcaba el preceptista la dificultad que plantea esta composición, verdadero azote de malos versificadores:

En ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de lengua, más templanza y decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño; y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa o vane una palabra sola².

¹ Cito por la edición de GALLEGU MORELL, Antonio: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972, p. 308. Para más información sobre este apartado véase el artículo de LÁZARO CARRETER, Fernando: “Dos notas sobre la poética del soneto en los Comentarios de Herrera”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 1980, IX, pp. 315-321.

² *Ibid.*, p. 308.

Durante estos primeros años, Blanco no se contentó con los ejemplos castizos y, movido por sus inquietudes intelectuales, amplió su mirada a otras literaturas extranjeras donde también se cultivaba el soneto. De este modo, aprendió el italiano, según confesión propia, cotejando la *Poética* (1737-1789) de Ignacio Luzán (1702-1754) con *Della perfetta poesia* (1706) de Ludovico A. Muratori (1672-1750), cuyo segundo tomo es una antología poética italiana que abunda en ellos.

En cambio, será en Inglaterra, tras su llegada en 1810, donde componga sus primeros sonetos. Tras un periodo de asimilación y perfección de la cultura y lengua inglesa, que se alargó hasta los quince años, comienza su camino como poeta en dicha lengua en 1825, cuando frisaba los cincuenta años. Hasta ese mismo momento ya poseía una considerable obra en inglés, aunque toda ella en prosa: los sermones de 1817, la *Evidence against Catholicism*, el *Preservative against Popery*, además de los múltiples artículos literarios y políticos recogidos en diversos rotativos como el *New Monthly Magazine* o la *Quarterly Review*. Pero sobre todo no nos podemos olvidar de la obra que le granjeó una reputación literaria en su país adoptivo y que a la par le reportó suculentos beneficios económicos, sus *Letters from Spain* firmadas como Leucadio Doblado en la primera edición de 1822. Enrique Piñeyro estima que, por aquellos años, Blanco ya había dominado por completo la lengua inglesa en detrimento de su lengua nativa:

Durante el mismo periodo ahondó más y más en el estudio del idioma inglés y su literatura, llegando hasta el grado de serle menos fácil escribir en castellano, por haberse habituado a traducir antes mentalmente del inglés las ideas, que delante del papel siempre ya le venían en este último idioma³.

En total, la obra poética en inglés de Blanco se reduce a escasas catorce composiciones, dejando a un lado las dudosas composiciones incluidas en la novela *Vargas*. «En Inglaterra, — anotaba Méndez Bejarano— cuando espontáneamente versifica,

³ PIÑEYRO, Enrique: “Blanco White”. *Bulletin Hispanique*, 1910, XII, pp. 163-200, p. 175.

es cuando sus ayes o sus ideas no encuentran en la prosa la forma apetecida. Cuando le basta la prosa, no recuerda el verso»⁴. Su magistral dominio de la técnica poética, así como de su nueva lengua, hace que Blanco componga en el tercero de los poemas el inolvidable soneto “Night and Death”⁵, fechado en Ufton el 19 de diciembre de 1825. Casi cuatro meses después arregla otros dos poemas siguiendo este molde estrófico: “On Hearing Myself Called an Old Man”, el 31 de marzo de 1826, y “On my Love of Sublime Poetry”, el 3 de abril de ese mismo año. Por aquellos días el poeta hispalense vivía uno de sus periodos más felices en tierras inglesas.

Sus delicados sonetos le reservaron un sitio en multitud de antologías, entre ellas la elaborada por Leigh Hunt, *The Book of the Sonnet* (1867). Dichos poemas constituyen una trilogía de sonetos isabelinos memorable, aunque estas dos últimas composiciones no han gozado de una difusión tan amplia como la primera de ellas. Cronológicamente, el primer soneto trata de la muerte, el segundo del paso del tiempo y el tercero sobre la poesía. Quizá el único gran tema que le faltó

⁴ MÉNDEZ BEJARANO, Mario: *Vida y obras de D. José M.^a Blanco y Crespo (Blanco-White)*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, p. 491. Recientemente ha sido reeditada en edición facsímil por el Centro de Estudios Andaluces y la editorial Renacimiento con prólogo del profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla, Manuel Moreno Alonso.

⁵ Al contrario que sucede con el resto de su obra, el soneto “Night and Death” de Blanco White ha recibido diversos exámenes y artículos. Menéndez Pelayo termina su estudio sobre la poesía de Blanco White afirmando que «sólo esta flor poética crece, a modo de siempreviva, sobre el infamado sepulcro de Blanco» y además lo reconoce como «el mejor soneto inglés de los modernos tiempos» (Vid., MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*. Edición de Enrique Sánchez Reyes, vol. VI. Santander: CSIC, 1948, pp. 211-213). El polígrafo montañés aun reconociendo que el poema cuenta con versos de peregrina hermosura, acentúa el último de ellos de excelsa belleza:

If light can thus deceive, wherefore not life?

Ninguna de las obras de Blanco White ha sido tan admirada ni tan admirada por su clara intuición poética. Para Fernando Durán López el soneto «le concitó un barrunto de inmortalidad en la literatura inglesa. [...] Esos catorce versos han cobrado vida propia e independiente del resto de su obra. La bibliografía específica es extensa y, lo más perturbador, mucha se desvincula de otros intereses sobre el autor» (DURÁN LÓPEZ, Fernando: *José María Blanco White o la conciencia errante*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 443-444). En efecto, tal y como afirma el crítico William Sharp, se ha creado toda una literatura en torno al soneto.

a la poesía del sevillano es el del amor, si bien lo palió con los entrañables sonetos en castellano dedicados a su amigo Lista.

El soneto se introdujo por vez primera en las letras inglesas allá por el siglo XVI gracias a sir Thomas Wyatt (1503-1542) y a Henry Howard, conde de Surrey (1517-1547), con *A Book of Songs and Sonnets* (1557). Poco a poco los poetas ingleses fueron adaptando la forma del soneto petrarquista a las peculiaridades de la lengua inglesa hasta llegar a crear una forma nueva: el soneto inglés o shakesperiano. Frente al soneto italiano, organizado en dos cuartetos y dos tercetos, el soneto isabelino, a pesar de contar con el mismo número de versos, adoptó en Inglaterra, por razones no del todo claras, una distribución diferente: tres serventesios y un pareado o dístico final (*couplet* o *gemell* según la terminología crítica anglosajona) que, sin duda, refuerza la idea poética final del soneto. Una de las hipótesis más extendidas sobre el nacimiento del soneto isabelino es la que explica el fenómeno a partir de la reagrupación de dos tercetos rimando CDD CDD en un cuarteto y un pareado, quedando, pues, del siguiente modo: CDDC DD. Así se constata ya desde los primeros cultivadores del soneto en Inglaterra como Thomas Wyatt.

Sea como fuera, esta forma métrica tal y como quedó constituida por William Shakespeare (1564-1616) presentaba tres serventesios con rima independiente cruzada (ABAB CDCD EFEF) rematada por un *heroic couplet* o pareado donde se resumía la idea central del soneto (GG). Dentro de esta variedad, cabe establecer una nueva bifurcación, basada en la repetición de las rimas de los serventesios. Se trata de una variedad de soneto cultivada por Edmund Spenser (1552-1599), cuya obra poética era tan bien conocida por Blanco, donde se repite una rima de la estrofa anterior quedando del siguiente modo: ABAB BCBC CDCD EE. Esta nueva distribución suponía una vuelta de tuerca más para el esforzado poeta, frente al soneto shakesperiano que introducía nuevas rimas en cada serventesio, lo que permitía una variedad más amplia en la elección de la rima. Así pues, el soneto spenseriano se muestra como un híbrido entre el soneto petrarquista, ya que los cuartetos continúan la idea de los tercetos, y el soneto

shakesperiano, por la distribución en tres serventesios y un pareado final. En cambio, este modelo de soneto spenseriano no llegó a calar del todo en las letras anglosajonas como aclara Leigh Hunt en el estudio introductorio a su antología *The Book of the Sonnet*:

This form of sonnet never became popular. It is surely not so happy as that of the Italian sonnet. The rhyme seems at once less responsive and always interfering; and the music has no longer its major and minor divisions [se refiere aquí a la división entre cuartetos y tercetos]. It is not indeed easy to conceive what induced the inventor of the beautiful stanza of the *Faire Queen*, with its fine organ-like close, to employ so inferior a construction in all these eighty-eight sonnets called *Amoretti*⁶.

En sus sonetos ingleses, Blanco adopta el esquema más habitual en las letras inglesas canonizado por William Shakespeare aunque introduce algunas variantes. Blanco opta en las dos primeras estrofas, como ya hicieran Milton, Coleridge o Wordsworth en algunos de sus poemas, por dos cuartetos con idéntica rima (ABBA ABBA), mientras que el tercer serventesio cambia por completo sus rimas CDCD, culminando el poema en un pareado final, EE. Esta distribución ya la habían adoptado poetas consagrados como Thomas Wyatt o John Milton (1608-1674) y, no en vano, es el orden que afirma preferir para los sonetos en inglés tal y como expone en su artículo "The Sonnet":

The best English writers of Sonnets perceiving not the unsuitableness of that form of poetry to the 'English Language', but the weakness of sound under which English rhymes generally labour, have frequently approximated them to each other in the last six lines of the Sonnet, making the first four to rhyme alternately, and reducing the two last to a couplet⁷.

Desde las composiciones de Milton, el soneto había caído en desgracia en las letras anglosajonas, casi desapareciendo

⁶ HUNT, Leigh y ADAMS LEE, S.: *The Book of the Sonnet*, vol. I. Boston: Roberts Brothers, 1867, p. 74.

⁷ "The Sonnet". *The Christian Teacher*, 1839, 1, New Series, II, p. 179.

de las antologías poéticas. Los poetas no se sentían cómodos en este breve molde y algunos auguraban su total desaparición. A comienzos del siglo XVIII, un jovencísimo Alexander Pope (1688-1744), en su *Essay on Criticism* (1711), consideraba esta composición enormemente inferior a otras más extensas y libres, como el madrigal:

What woful stuff this madrigal would be
In some starved hackney sonneteer, or me!

Estos ataques se sucedieron durante todo el siglo. Al final del mismo, Samuel Johnson (1709-1784), uno de los mayores críticos literarios del momento, se mostraba completamente desfavorable al uso del soneto en la literatura inglesa pues estimaba que era un molde poético «not very suitable to the English language», además de considerarlo como una reliquia:

All is old and nothing new;
Tricked in antique ruff and bonnet,
Ode, and elegy, and sonnet.

Afortunadamente no acertó en sus predicciones el Dr. Johnson y, hoy en día, son sus versos los que se consideran rancios y arcaicos frente a otros autores más antiguos como Thomas Gray (1716-1771) que sí cultivaron el soneto. A todo lo anterior habría que añadir que la libertad formal y métrica del romanticismo no casaba bien, en principio, con esta forma poética, aunque como veremos la práctica desmintió a la teoría y tanto Samuel T. Coleridge (1772-1834) como W. Wordsworth (1770-1850) compusieron excelentes sonetos. En este sentido, Ricardo Navas Ruiz⁸ estima que el soneto no fue ni mucho menos, debido a su escasa flexibilidad, la forma más empleada por los poetas románticos aunque subraya que la mayoría lo intentó en alguna ocasión: Lord Byron (1788-1824), Percy B. Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821) o los ya citados Coleridge o Wordsworth. Tales fueron los ataques que sufrió esta forma métrica que este último

⁸ NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 138.

poeta y crítico tuvo que salir en su defensa componiendo este bello soneto:

Nuns fret not at their convent's narrow room;
And hermits are contented with their cells;
And students with their pensive citadels;
Maids at the wheel, the weaver at his loom,

Sit blithe and happy; bees that soar for bloom,
High as the highest Peak of Furness-fells,
Will murmur by the hour in foxglove bells:
In truth the prison, unto which we doom

Ourselves, no prison is: and hence for me,
In sundry moods, 'twas pastime to be bound
Within the Sonnet's scanty plot of ground;
Pleased if some Souls (for such there needs must be)

Who have felt the weight of too much liberty,
Should find brief solace there, as I have found.

Es cierto que el soneto presenta una forma tan constrictiva que en muchas ocasiones ahoga al poeta sin dejarle apenas espacio para poder expresar todo lo que siente. Esta limitación de espacio obliga a eliminar todo lo superfluo y la hojarasca, conservando lo esencial. Así en el soneto el poeta debe dominar los versos y la rima dejando a un lado todo lo excesivo:

Pleased if some Souls (for such there needs must be)
Who have felt the weight of too much liberty,
Should find brief solace there, as I have found.

Algún poeta ha dicho que el soneto no obedece a otras reglas que a aquellas que son esenciales a la verdadera poesía. Wordsworth compara el soneto con la habitación de un convento o una celda de ermitaño, un aposento estrecho pero elegido y, por lo tanto, consentido. Además, esta brevedad y rigidez estructural se muestra como un obstáculo para los poetas mediocres pero no para los excelsos que, como Wordsworth, consideran estas particularidades como un punto de

apoyo que no encuentran en otras composiciones de mayor libertad métrica, siendo, pues, el soneto como un «brief solace» donde descansar. La dificultad que entraña el soneto hace desistir a muchos poetas e incluso algunos valientes que se han atrevido no han obtenido resultados valiosos en composiciones que, aun respetando los preceptos métricos, carecen de verdadera poesía. Ya Nicolás Boileau (1636-1711) sostenía que «un sonnet sans défaut vaut seul un long poème».

Estas ideas sobre el soneto de Wordsworth eran compartidas también por Blanco quien, por su parte, consideraba que el soneto era «the most charming composition in poetry»⁹. El sevillano se mostraba así partidario de esta composición tal y como deja entrever en su citado artículo “The Sonnet”, donde afirma que el soneto exige un tema adecuado a su forma, esto es, un contenido que se adecue plenamente a la expresión. No restringe los temas sino que alude a la disposición del mismo dentro del molde poético. La composición debe presentar pues, un pensamiento único que abarque los tres primeros serventesios, dejando para el pareado o dístico final una sorprendente y viva conclusión que cierre como manecilla de oro el breve poema. El último verso debe tener, a juicio de Blanco, la fuerza necesaria para un final explosivo por medio de una mayor carga de pensamiento, melodía y sugestión. «En la primera parte —comentan Garnica y Díaz con respecto al desarrollo de los sonetos de Blanco— el poeta desarrolla una idea que ha saltado en su imaginación y en la segunda el sentimiento va bellamente culminando hasta llegar al revelador pareado final»¹⁰.

Para Blanco la forma y el contenido son igual de importantes en un soneto, pues sin la segunda la composición carecería de hálito poético¹¹. Así pues, el soneto no es, pues,

⁹ “The Sonnet”, *cit.*, p. 178.

¹⁰ GARNICA, Antonio, y DÍAZ, Jesús: “El soneto “Night and Death” de José Blanco White”, en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (eds.): *El siglo que llaman ilustrado: homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 1996, p.432.

¹¹ Así lo interpretaba el poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer en su rima V:

Yo, en fin, soy ese espíritu,
Desconocida esencia,
Perfume misterioso
De que es vaso el poeta.

únicamente una forma poética donde se vierte un pensamiento. Es un modo de pensar poéticamente más que un modo de expresar lo pensado. Con cada verso, el tema se va ciñendo con más fuerza y su expresión se intensificará paulatinamente hasta el éxtasis, en una culminación absolutamente estética. Nos encontramos, de este modo, ante una «estructura poética autónoma» o un «modelo de competencia poética, en el sentido chomskiano de la palabra, y no sólo de actuación»¹².

¿Por qué, pues —podríamos preguntar—, fatigan en general los sonetos ingleses y aburren al lector refinado? La respuesta es sencilla: porque no son sonetos. No hay ningún encanto particular en una combinación de catorce versos, o hablando más precisamente: un limitado número de versos sometido a las minuciosas condiciones de un orden determinado, tiene que perjudicar al efecto poético, a menos que el pensamiento se adapte del modo más feliz a la forma externa, al marco irremplazable que debe contenerlo.

Esta forma poética constituye, pues, una verdadera piedra de toque para los excelsos poetas y presenta la virtud de expulsar del parnaso literario a los mediocres y malos versificadores. El sevillano comienza su citado artículo sobre el soneto aludiendo a las dos definiciones que ofrece el poeta y crítico Samuel Johnson. La primera de ellas lo muestra en su forma canónica como «un breve poema de catorce versos cuyas rimas se ajustan a una disposición particular». En cambio, puntualiza el Dr. Johnson que «no es muy apropiado para la lengua inglesa, y no ha sido utilizado por ningún poeta de renombre desde Milton, de cuyos sonetos ofrecemos un ejemplo». Y se pregunta el sevillano:

¿Pero es el soneto, después de todo, incompatible con la lengua inglesa? Nosotros respondemos que sí, en la misma medida que la lengua inglesa es incompatible con el canto, y consecuentemente con composiciones puramente líricas, donde la melodía de los versos suele suplir, en cierto grado, la ausencia de música, evocando poderosamente sus efectos en la mente. Pero el inglés posee algunos sonetos

¹² Cfr. MARCHESE, Ángel, y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 389. Cabe destacar aquí que esta cualidad no es exclusiva del soneto sino que es compartida con otras formas poéticas como el romance.

bellísimos, entre ellos algunos de Milton, arriba mencionados, esos que el Dr. Johnson habría dejado en el olvido, como hubieran estado en su poder, que soportarían una comparación con los mejores sonetos escritos en italiano¹³.

Una vez más la práctica contradice a la teoría. La segunda definición que ofrece el crítico inglés es la de «un pequeño poema». Esta definición atendiendo al tamaño de la composición no deja de ser ambigua y así Blanco precisa «la pequeñez, así debería ser, es la característica de esta nueva especie; así que, en la misma medida que un poema es pequeño, en ese mismo grado ¡será un soneto!». Seguidamente, el sevillano realiza un somero repaso por la historia del soneto recalcando su unión con la música:

El soneto es de origen provenzal. Fue inventado por los Trovadores provenzales o bien lo tomaron prestado de los poetas árabes. Esto es suficiente para probar que fue ideado con el fin particular de ser recitado. Los Trovadores, como los antiguos líricos, nunca separaron su poesía de la música. Esta es la razón de la precisa regularidad y simetría de todas sus formas poéticas: la sextina, el madrigal, el rondó, y, especialmente, el soneto. Como muchas otras composiciones poéticas el soneto era cantado con la misma melodía, ello hacía necesario que las divisiones, o partes, fueran estrictamente fijadas de antemano: además, el melómano sabrá lo esencial que resulta para la belleza de la música o del canto la unidad que procede de la simetría de varias de sus partes¹⁴.

Años después, Leigh Hunt, en su estudio preliminar sobre este peculiar molde poético, tomará algunas de las ideas de Blanco sobre el soneto, y no dudará en afirmar que «a sonnet is, in fact, or ought to be, a piece of music as well as of poetry»¹⁵. Pero no se queda ahí la relación entre el soneto y otras artes o ciencias. A este respecto, uno de los traductores del soneto “Night and Death”, el poeta colombiano Rafael Pombo declaraba que «el soneto es el punto de intersección, el ángulo de confluencia, el *rendez-vous*, o cosa semejante, de la poesía y las matemáticas, del verso y la ingeniería en todos sus ramos: perfecta cristalización espiritual, diamante

¹³ “The Sonnet”, *cit.*, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 178-179.

¹⁵ HUNT, Leigh y ADAMS LEE, S.: *The Book of the Sonnet*, *cit.*, p. 12.

poético, agente apreciable en la civilización de la Europa, y posteriormente en la política de su reconstrucción en grandes nacionalidades»¹⁶. Esta forma métrica presenta un juego de relaciones y oposiciones por el doble sistema de ejes de distribución, ya bien disimétrico y con cambio de rima entre los ocho primeros versos y los seis últimos, ya bien simétrico con repetición entre los dos cuartetos y los dos tercetos. Además de lo anterior, la posibilidad de transgredir su forma, ajustándolo al ritmo sintáctico o al de pensamiento ha convertido al soneto en ese instrumento preciso y flexible que le ha hecho atravesar todas las culturas y todas las épocas.

Siempre he equiparado —comenta Blanco— el soneto a un camafeo o gema. Si el artista no puede ajustar el diseño a las venas y colores naturales de la materia, su esfuerzo será baldío. Trabajar bajo tales impedimentos puede ser irritante; que nadie, pues, lo intente, si lo cree así. ¿Por qué debería el mundo ser molestado con toscas tallas y *amanerados*¹⁷ sonetos? He dicho *amanerados*, porque me parece una palabra descriptiva de la lentitud, falta de armonía, caídas del sentido de verso a verso, de estrofa a estrofa, hasta que para al final de los catorce versos.

Constituye el soneto, pues, una de las formas métricas que entraña mayor dificultad para el poeta pero que, al tiempo, resulta una de las más bellas y acabadas. Tal y como defiende Rafael Lapesa, «su estructura rigurosa y armónica lo hace insustituible, permitiendo que en breves dimensiones halle forma perfecta y conclusa un contenido poético ambicioso»¹⁸. Y así lo expresaba Blanco:

Pero cuando el asunto conviene a la forma, cuando el poeta ha sido inspirado por una idea que sea susceptible de desarrollo en la primera parte de la composición, y acabe, con cierto efecto inesperado, al final del bien proporcionado marco del verso y de la rima, entonces el soneto se convierte en una de las más encantadoras composiciones poéticas¹⁹.

¹⁶ POMBO, Rafael: “Sobre un soneto”, en *El Repertorio Colombiano*, vol. I. Bogotá: Librería Americana y Española, 1878, p. 68.

¹⁷ En el artículo original Blanco anota «drawling» que quiere decir ‘hablar arrastrando las palabras’ propio del “southern drawl” o ‘acento sureño’.

¹⁸ LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 95.

¹⁹ “The Sonnet”, *cit.*, p. 180.

En este caso, el soneto pasa a formar parte de la memoria colectiva de un pueblo y, a diferencia de otros géneros literarios y especies más extensas, podrá ser recordado en su totalidad, confiriendo a su creador fama eterna. Si para desacreditar las opiniones del Dr. Johnson, Blanco elige como argumentos de autoridad dos sonetos de Milton, para demostrar todo lo anterior, el escritor selecciona dos sonetos italianos²⁰, uno de Filicaja, que ya había sido traducido numerosas veces al inglés por Byron o Mr. Roscoe, y otro, menos conocido que el anterior, de Clemente Bondi.

Muchos años después de haber compuesto sus sonetos ingleses, apartado en Liverpool, Blanco volverá a escribir de nuevo poesía en castellano, cercana ya su muerte y estimulado por la visita de Lucas Beck y sus hijos Juan y Mariana²¹. Estas sentidas composiciones están fechadas todas ellas entre 1839 y 1840 impregnadas de una opresiva melancolía. A partir de 1835 «en esta ciudad y en estos últimos años —comenta Miguel Artigas en su artículo “El soneto ‘Night and Death’ de Blanco White”²²— brotaron de su alma algunas poesías de muy honda y personal emoción, ecos y bálsamo de su íntima tragedia».

Estos poemas castellanos en Liverpool nos muestran un nuevo poeta muy lejano del que se iniciara en la Academia sevillana. Ensayo con nuevos modelos métricos a la vez que elimina todo el retoricismo y ampulosidad de su etapa de formación. No en vano, estos postreros poemas «brotaron con acento dolorido en las horas melancólicas de sus últimos años, en el periodo de la existencia en que imágenes y reminiscencias de la juventud, ya pálidas y mustias, reverdecen como flores solitarias en corazón desierto de donde va pronto ya a desaparecer para siempre hasta la esperanza»²³. Dos días

²⁰ No es raro que Blanco se decante por dos sonetos italianos teniendo en cuenta su amplio estudio de la obra de Muratori, como ya se ha reseñado al principio del artículo.

²¹ Lucas Beck y su hijo Juan lo visitaron en septiembre de 1839. Un mes más tarde regresó este último con su hermana Mariana quien permaneció con su tío hasta agosto de 1840.

²² Publicado en *Bulletin of Spanish Studies*, 1924, I, p. 3.

²³ PIÑERO, Enrique: “Blanco White”, *cit.*, p. 80. Un poco más adelante confirmará que «el Blanco White de estos últimos versos es el mismo José María Blanco de las justas de principios del siglo en la Academia sevillana: son importantes

después de que su primo Lucas Beck le proporcionara la segunda edición de las *Poesías* de su amigo Alberto Lista, e inspirado por la lectura de sus entrañables poemas, el 30 de septiembre de 1839, en Liverpool, concluye su primer soneto en castellano, no sin esfuerzo:

La venida de mi primo Lucas Beck y su hijo Tomás –anotaba en carta el sevillano– ha renovado tan vivamente la memoria de mis primeros años, que al leer tus poesías, en la segunda edición que ellos me han traído, no pude menos que soñar, que, aun moribundo como largo tiempo estoy, puedo escribir versos españoles. ¡Qué delirio! Escribir versos españoles, cuando apenas puedo conversar en mi lengua natural²⁴.

Así, impelido por estos recuerdos y remembranzas y rebotando de emoción nostálgica, Blanco decide volcar todas estas imágenes en un soneto. «Para sosegar me –comenta en su carta a Lista– algún tanto de la agitación en que estas memorias me ponen, saqué esta mañana mi lápiz y empecé un soneto que, como por milagro, creció sin dilación hasta la medida de catorce versos». El poeta hispalense anota también en inglés en el manuscrito la dificultad que le supone volver a escribir versos en castellano, «cuando apenas puedo conversar en mi lengua natal». A pesar de estos escollos, logra terminar su composición, su primer soneto en castellano, excusándose por los posibles fallos:

Bien sé que mis acentos son extraños,
Y que un clima severo ha enronquecido
La voz que te halagó con simple juego;
Mas a despecho de pasados años
Te dirá que es la mía, si no el oído,
El corazón, que sentirá su fuego.

en la historia de su vida como exacto poético reflejo del estado tristísimo de su alma, al fin de una existencia en que le tocó medida más que ordinaria de los engaños y las inevitables amarguras» (pp. 195-196).

²⁴ “Carta de Don José María Blanco a Don Alberto Lista”. *Archivo Hispalense*, 1886, I, p. 44. Así se recoge también en la nota en inglés del manuscrito autógrafa: «La lectura de las poesías de mi querido amigo Lista, de cuya segunda edición recibí un ejemplar antesdeayer por medio de mi primo [Lucas] Beck, me ha movido hasta el punto que he tenido que componer un soneto para él esta mañana».

En apenas seis meses, desde el 30 de septiembre de 1839 que fecha su primer soneto “A Lista” hasta el 3 de febrero de 1840 cuando firma su último soneto, “La Revelación Interna”, Blanco compone cuatro sonetos en castellano, los tres últimos en apenas ocho días. Los poemas, en cuestión, son los siguientes:

- “A Lista” (30 de septiembre de 1839).
- “A su sobrina D.^a María Ana Beck” (27 de enero de 1840).
- “Poder del recuerdo de su amigo Lista” (2 de febrero de 1840).
- “La Revelación interna” (3 de febrero de 1840).

Todos ellos presentan la misma disposición de rimas consonánticas: ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos, siguiendo el modelo petrarquista. Con el fin de aclarar los diferentes modelos de sonetos presentamos, resumidos en un cuadro, la disposición de sus rimas. En la primera columna desglosamos el soneto isabelino o shakesperiano, en la siguiente el esquema adoptado por Edmund Spencer y las dos siguientes se ocupan de presentar los sonetos de Blanco en inglés y en castellano:

<i>Sonetos de Blanco White</i>			
<i>Modelo shakesperiano</i>	<i>Modelo spenseriano</i>	<i>En inglés</i>	<i>En castellano</i>
A	A	A	A
B	B	B	B
A	A	B	B
B	B	A	A
C	B	A	A
D	C	B	B
C	B	B	B
D	C	A	A
E	C	C	C
F	D	D	D
E	C	C	E
F	D	D	C
G	E	E	D
G	E	E	E

Así en este cuadrante se puede observar cómo el soneto isabelino utiliza una rima más que el spenseriano que encadena siempre una rima entre los serventesios. Por otro lado los sonetos de Blanco, tanto en una lengua como en otra, se inician con cuartetos de idéntica rima ABBA decantándose por un serventesio CDCD más un pareado EE en los ingleses y por dos tercetos con idéntica rima en los castellanos CDE. Curiosamente esta última distribución es idéntica a la empleada por John Milton en algunos de sus sonetos como la que dedica a su ceguera que comienza “When I consider how my light is spent”.

Resulta cuando menos curioso que durante sus últimos años en Liverpool, Blanco se decantara en varias composiciones por el uso de una forma tradicional como el soneto, que no había utilizado en su periplo como poeta en lengua castellana, o al menos no conservamos poema alguno en dicha forma.

También es paradójico que Blanco se muestre tan inseguro al versificar en castellano pero que, por el contrario, elija como molde el soneto, una forma métrica que presenta no pocas dificultades. Quizá el sevillano, coincidiendo con la opinión de Wordsworth, necesitaba aferrarse a una forma ampliamente asentada en el panorama literario europeo y sus dudas le hicieron descartar una forma métrica más innovadora. Tal y como señala Enrique Piñeyro «no se descubre precisamente en la forma, en la versificación de estas composiciones huella profunda de la revolución romántica, que en la literatura inglesa había ya ejercido poderosa influencia»²⁵. Ahora bien, en lo que respecta a la cuestión métrica, si bien los poemas en inglés mantienen la misma estructura, pentámetros yámbicos dispuestos en forma de pareados; sus poemas en castellano presentan una gran libertad: sonetos, octavas, seguidillas y combinaciones de heptasílabos y endecasílabos. Además, en estos últimos poemas en castellano potencia el uso de la rima aguda, ya ensayada en el poema “En una ausencia”, alternándola con la rima llana, como se puede comprobar en “Canción”, “A un Teólogo glotón”, “Recuerdos y esperanzas” o “A Cecilia Beck”. Santos Beck postula una razón para tal atrevimiento métrico:

Es posible que al escribir sólo para un reducido grupo de amigos, White se atreviera a experimentar con nuevos metros, cosa que tal vez no habría hecho de haber sido escritos con otros fines²⁶.

El poeta sevillano consideraba que la asimilación de formas italianas primero, francesas después, ha sido la causa de la languidez y falta de vuelo de las letras castellanas desde el siglo XVI, por eso sueña con la implantación de una métrica al modo latino, como deja entrever en su novela inacabada *Luisa de Bustamante*:

²⁵ PIÑEYRO, Enrique: “Blanco White”, *cit.*, pp. 195-196.

²⁶ SANTOS BECK, Ana Teresa: *Edición completa de la poesía de José María Blanco White*, vol I. Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, p. 228.

Mi deseo es que los poetas españoles se empeñen en reanimar una multitud de metros que casi han perecido al presente. ¡Cuánto daría por ver la medida latina de hexámetros y pentámetros naturalizada en España como lo está en Alemania! En mi opinión, los españoles no romperán enteramente los lazos de la imitación italiana hasta que no hallen otro metro serio además del endecasílabo²⁷.

Por otro lado, hay que notar igualmente que cuando Blanco compone estos últimos sonetos en castellano mientras que en España se registraba una lucha encarnizada entre clásicos y románticos, este debate ya estaba zanjado en Inglaterra²⁸. Si bien es cierto que Blanco alude a la cuestión en un artículo de 1835 sobre Martínez de la Rosa: «We are not so bigoted in favour of what is now called the Romantic School of poetry, as to condemn indiscriminately the advocates and professed teachers of the classical»²⁹.

A lo largo de estas páginas se ha podido apreciar la labor de Blanco como consumado sonetista. En numerosos artículos literarios explicó igualmente su teoría literaria y vertió sus opiniones: «Es [el soneto, remata en su citado artículo],

²⁷ *Luisa de Bustamante o la huérfana española en Inglaterra y otras narraciones*. Edición y traducción de Ignacio Prat. Barcelona: Labor, 1975, p. 57. En cambio, en este aspecto, su amigo Lista no se muestra partidario de asimilar los pies clásicos a la organización acentual de la métrica castellana, distinguiendo entre prosodia y versificación: «Decimos que se asimila, porque en vano se han querido introducir en nuestra prosodia los pies latinos. La lengua española desconoce los espondeos, pirrquios y anapestos, sólo el número de sílabas y la colocación de los acentos deciden de su versificación» (LISTA, Alberto: *Ensayos*. Edición de L. Romero Tobar. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 334).

²⁸ Cfr. WELLEK, René: “El concepto de romanticismo en la historia literaria”, en *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983, pp. 123-176. Así lo recoge también Alcalá Galiano, gran conocedor de la literatura inglesa, en el prólogo que publicara en 1834 a la edición parisina de *El moro expósito* del Duque de Rivas: «Inglaterra no consiente ni casi conoce la división de los poetas en clásicos y románticos [...] quizá es la poesía británica la más rica entre las modernas, así por la abundancia, cuento por el valor de sus producciones, precisamente porque abandonando los autores reglas erróneas, y no cuidándose de ser clásicos ni románticos, han venido a ser lo que eran los clásicos antiguos en sus días y lo que deben ser en todos tiempos los poetas» (cito por la edición del prólogo que ofrece Cipriano RIVAS CHERIF como apéndice a los *Romances* del Duque de Rivas, t. II, Madrid, 1949, p. 266).

²⁹ “Recent Spanish Literature. Obras literarias de Don Francisco Martínez de la Rosa”. *The London Review*, 1835, I, 1, p. 82.

vuelvo a repetir, una perfecta gema, que uno puede llevar en la memoria como la joya en un dedo de la mano, para mirarla cuando uno quiera, y deleitarse siempre en su contemplación». Lástima que el estudio y crítica de las cuestiones teológicas, que tanto le angustiaban, unido a su labor en *El Español*, le arrancaran una y otra vez de la creación literaria³⁰. Además, su mérito como poeta no fue reconocido en su país natal hasta hace relativamente poco tiempo con la recopilación de sus poemas que llevó a cabo Antonio Garnica³¹. En cambio, en sus sonetos se dan cita la perfección formal y la esencialización poética con unos versos tersos y nítidos dotados de sencillez, precisión y claridad.

³⁰ Así lo confirma Fernando García de Cortázar para quien «sus amigos de Londres, que lamentaban ver a Blanco desperdiciar sus talentos literarios en vanas y anacrónicas cuestiones religiosas» (GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando: *Los perdedores de la Historia de España*. Barcelona: Planeta, 2006, p. 381). Y es que *El Español* es todo obra suya, desde la redacción de la sección política, pasando por la elaboración de las traducciones, a la corrección de las pruebas e incluso la edición del rotativo.

³¹ GARNICA, Antonio, y DÍAZ, Jesús: *Obra poética completa*. Madrid: Visor, 1994. Este último, también profesor de la Hispalense, se ocupó de la traducción al castellano de los poemas ingleses de Blanco.